

Un esperimento di cinema puramente acustico

DUE VOLTE GODARD

Nouvelle Vague-il film e *Nouvelle Vague*-il disco ripensano la relazione tra il sonoro e il visivo

di Riccardo Giagni

Abbiamo tutti un repertorio ideale di film che vorremmo semplicemente (ri)ascoltare, non necessariamente rivedere: per il puro piacere di farlo e senza le implicazioni dello studioso. Io stesso ne ho un catalogo pieno. Film o pezzi di film: una sequenza, una frase, una semplice transizione, talvolta un film intero... Le occasioni pubbliche non sono molte: ogni tanto la radio, un'installazione in una galleria o in un museo, poco altro.

Una delle rarissime proposte ufficiali d'ascolto puro e non commentato di un film è rappresentata dalla pubblicazione su compact disc - nel 1997, dunque a sette anni dall'uscita del film - della colonna sonora integrale (musica, effetti, dialoghi) di *Nouvelle Vague* di Jean-Luc Godard. Poiché lo stesso Godard (con il contributo del produttore discografico Manfred Eicher) firma in qualità di ideatore e artefice questa operazione editoriale (nonché la successiva riguardante le *Histoire(s) du cinéma*), qualsiasi analisi o considerazione generale sul suono di *Nouvelle Vague* non potrà non prendere in conto l'esistenza di due progetti/oggetti espliciti e distinti: *Nouvelle Vague*-film e *Nouvelle Vague*-disco. Con questo gesto a distanza, con questo rilancio, Godard raggiunge dunque il risultato di porre in discussione l'unità sensoriale e analitica del suo stesso film, sottoponendolo a un *clivage* inconsueto. Il film si *spezza*, letteralmente si "fa in due", con la conseguente, inevitabile messa in valore della sua metà sonante. Del resto, spossare l'immagine, deterritorializzarla fino a quell'estremo in cui nessuna immagine sia più possibile, fino a un'invisibilità *eloquente* sembra essere uno dei fini non del tutto dichiarati ma limpidi della filmografia più recente di Godard, una concreta allusione alla possibilità di un cinema depurato dalla visione, di un cinema che può avviarsi a diventare puramente acustico².

Nouvelle Vague è però un passo esemplare di questo cammino, certo a partire da quel duplice protocollo estetico consegnatogli dal suo autore, ma soprattutto nel carattere della sua colonna sonora. Qui, più che in altre colonne godardiane, parola, effetti e musi-



Nouvelle Vague di Jean-Luc Godard

che disegnano una cartografia sonora stratificatissima, obbediente peraltro a quella consueta "logica di palinsesto" che governa il cinema del nostro: sviluppo, proliferazione orizzontale e sovrapposizione verticale di linee, prese e fatte agire polifonicamente le une sulle/con le altre. Eppure in essa questi blocchi di forze contrapposte (quando agiscono in sinergia con quella "potenza d'arresto" unica che Giorgio Agamben assegna insieme a Godard e a Debord/cineasta) operano a confondere e infine a disarticolare nell'immagine i famosi tre piani - affezione, azione, mente - attraverso cui Deleuze ha ripensato il cinema sulla scorta di Peirce.

Un sapiente scombinamento, in definitiva. Ne porta il segno la colonna dialoghi, in cui la parola (che è parola poetica, dialogo filosofico, chiacchiera ordinaria, citazione, soliloquio...) confonde i piani temporali, l'adeguamento soggetto/oggetto e agisce su un registro in cui non riconosciamo più con certezza i diversi gradienti tra voce ostensiva, riflessiva, affettiva e interiore. Il risultato è il "sentimento di perdita" di cui parla Claire Bartoli, la studiosa non vedente chiamata da Godard/Eicher a commentare *Nouvelle Vague*-disco: "Dans le morcellement, la superposition de toutes ces paroles, j'essaie de suivre une voix plutôt qu'une autre mais n'y parvient pas." [nel frazionamento, nella sovrapposizione di tutte queste voci, io provo a seguire una voce piuttosto che un'altra, ma non ci riesco].

La stessa Bartoli fornisce un'indicazio-

ne interessante riguardo alla composizione di quell'affresco di effetti sonori - fortemente realistici, d'altronde - che nelle intenzioni dell'autore dovrebbe mettere lo spettatore/ascoltatore in condizione di cogliere la polarità dialettica Natura/Cultura che rappresenta la filigrana ideologica del film: "*Nouvelle Vague* invente una musica concreta qui échappe à la mesure, joue avec l'irrationnel" [*Nouvelle Vague* inventa una musica concreta che sfugge alla misura, gioca con l'irrazionale]³. Musica concreta, musica di suoni concreti: Pierre Schaeffer forse non la riconoscerebbe come musica nell'ordinata, esattamente cadenzata e mescolata riprodu-

zione di sonorità afferenti al mondo naturale (l'acqua, i gabbiani, lo stormire delle foglie) e a quello dell'umanità associata (di certa umanità: la fabbrica, le Mercedes e le Maserati, il tintinnio dei cristalli e dell'argenteria). Si tratta in realtà di un *metasuono*, indizio di se stesso, che nel film si oppone con decisione a quello musicale.

La colonna musicale di *Nouvelle Vague*, composta soltanto di *source music* peraltro assai capricciosamente variegata, meriterebbe un'analisi e un discorso a parte. Qui basti ricordare la specifica messa in valore della musica fin dentro l'immagine, con l'incorporazione di titoli e suggestioni in alcuni dei numerosi cartelli in bianco e nero (riferimento nostalgico al cinema muto?), silenziosi di parole e tuttavia accompagnati con discrezione dal suono musicale che sfrangia e riverbera volentieri a cavallo dell'immagine che segue e di quella che precede. Siamo al grado zero del metodo godardiano: quanto spesso nel film la musica viene issata sull'immagine e quanto spesso ironicamente svalorizzata, talvolta in modo esplicito ("*Ne ho le palle piene di questa musica idiota*" dice la signorina Müller in faccia a Paolo Conte e al suo *Blue Tango*!).

Infine, se il puro ascolto di un film può essere assunto come esperienza in sé e insieme esperienza di memorazione del visivo, occorre dire che in *Nouvelle Vague*-disco una grazia particolare si realizza. Le immagini scompaiono: veniamo *graziati* nel segno del-

l'assenza di certe immagini (non tutte certo: in particolare ricorderemo a lungo la mano salvifica e l'interruzione del *travelling* finale, potentemente poetica). Via, via... al loro posto il solo alabastro lucente delle voci, dei suoni, delle musiche ritagliate insieme da Godard. Via il lago di Ginevra, le ville dell'alta borghesia industriale, la faccia perennemente perplessa di Delon, i lunghi riccioli e i *tailleurini* della Patetica, la servitù modernamente dedicata ai piaceri della sottomissione, il giardiniere-filosofo dal destino così diverso da quello dell'omologo Chance/Sellers (rimarrà giardiniere), il tennis conclusivo, invisibile, "alla Antonioni" (un altro rilancio?)...

Meglio il film "cieco", allora? *Unanswered question*, anche se lo stesso Godard, presentando il suo film a Cannes '90, lascerà intravedere - assieme all'operazione discografica a venire - il sentimento acuto di una forte dialettica, uno scontro senza frontiere tra il sonoro e il visivo di *Nouvelle Vague*: "Se si vedesse un film di Guitry senza suono, il risultato sarebbe lo stesso. Il mio film senza suono migliorerebbe. Tuttavia se si 'vedesse' la sua colonna sonora senza le immagini, esso avrebbe un impatto anche maggiore". Chi vince dunque? Non sapremmo dirlo con certezza, anche se la frase finale di una bella recensione della colonna sonora del film mantiene oggi il sapore di un vaticinio fondato: "Reste à envisager le dernier effet pervers de cette publication: avec le temps, *Nouvelle Vague*-le disque pourrait bien supplanter *Nouvelle Vague*-le film ou même, pourquoi pas, le remplacer définitivement..." [Resta da esaminare l'ultimo effetto perverso di questa pubblicazione: col tempo, *Nouvelle Vague*-il disco potrebbe soppiantare *Nouvelle Vague*-il film oppure, perché no, rimpiazzarlo definitivamente].

I suoni extra-musicali alla prova dell'analisi

PICCOLA STORIA DEL CINEMA SONORO (parte seconda)

Nove esempi di ascolto, fra suono diretto e *sound design*

AMERICAN GRAFFITI (1973)

Regia: George Lucas. Suono: Art Rochester, James Nelson, Walter Murch

George Lucas e Walter Murch hanno parlato spesso della lavorazione "sperimentale" di *American Graffiti*. Il progetto sonoro del film prevedeva che il suono raggiungesse il realismo documentario. Il suono musicale, ovvero la catena quasi inarrestabile di canzoni d'epoca, i primi anni sessanta, subì un processo che Murch non seppe resistere dal denominare "mondificazione" (*world-izing*): la musica andava tuffata acusticamente nel mondo dello schermo, ossia nella situazione filmata. Tutte le canzoni, nel corso della notte in cui si sviluppavano le vicende narrate, provenivano dagli apparecchi radio, accesi preferibilmente in automobile. Murch, che intendeva l'emissione audio come una sorta di "coro greco" a commento dell'azione, provvide a far suonare le canzoni nei luoghi della città in cui si svolgeva la storia del film, nelle strade, nelle palestre ginnasiali, fra gli edifici: per rendere il *suond* dell'autoradio, inoltre, furono costruite delle apposite capannine che attivano il suono producendo in registrazione una sorta di effetto abitato. Murch, inoltre registrava queste che erano già registrazioni di canzoni (e di due ore di trasmissione radio originale di Wolfman Jack) oscillando qua e là i microfoni per rendere l'effetto scia delle auto in movimento. Lucas, per il suono non musicale, pensò di invertire le convenzioni cinematografiche. Non avendo denaro sufficiente (speso per i diritti dei brani utilizzati) per una musica originale, il cineasta chiese a Murch un *sound montage* che fungesse da colonna sonora, da "musica" per i momenti drammatici o di tensione. Murch realizzò così un collage di suoni, vento latrati cuore che batte ecc... per sequenze che nel cinema comune avrebbero richiesto la musica d'accompagnamento. La convenzione cinematografica fu così invertita: non più "realismo = suono non musicale" e "effetto drammatico = suono musicale", ma al contrario "suo-

no non musicale = effetto drammatico" e "realismo = suono musicale". (Flavio De Bernardinis)

L'ESORCISTA (1973)

Regia: William Friedkin. Suono: Gonzalo Gavira - Jean-Louis Ducarme (suono di produzione dell'episodio Iraq)

Il primo rullo del film, contenente il rinomato prologo iracheno, offre un perfetto esempio di configurazione dei materiali sonori all'interno di una costellazione simbolica generale. In apertura ascoltiamo un suono simile a una vibrazione di gong, continuo, ricco di risonanze, con una componente oscillatoria, fluttuante; poi note d'archi nel registro sovracuto ottenute suonando sul ponticello e col legno, disturbanti, trafittive; infine la voce fortemente riverberata di un *muezzin* che in-

NOTE

1 Jean-Luc Godard, *Nouvelle Vague*, cofanetto comprendente due compact disc audio e un libretto, Editions of Contemporary Music, München 1997.

2 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, cofanetto comprendente 5 compact disc audio e quattro libri, Editions of Contemporary Music, München 1999.

3 Su queste tematiche, e sul tentativo di "restituire un'immagine" di altro ordine visivo al film "cieco" di Godard nell'ambito dell'edizione 1998 del Festival AdriaticoCinema, vedi il mio *Come again! Dürer, Godard and Nostalgia*, in *Tema Celeste - Contemporary Art*, n°81, July/September 2000. Cfr. anche il saggio di Daniel Soutif ("De Godard à Spalletti: La lame rouge") pubblicato sul catalogo di AdriaticoCinema nello stesso 1998.

4 Giorgio Agamben, *Il cinema di Guy Debord*, in Guy Debord, *(Contro) il cinema*, a cura di Enrico Ghezzi e Roberto Turigliatto, Il Castoro, Milano, 2001, pubblicato originariamente (in francese e con qualche variante) in Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Paris, Höbeke, 1998.

5 Claire Bartoli, *Le regard intérieur*, in Jean-Luc Godard, *Nouvelle Vague* cit.

6 Claire Bartoli, *id.*

7 Thierry Jousse, *Le savoir de l'aveugle*, in *Cahiers du Cinéma*, maggio 1997.



frame 1



frame 2



frame 3



frame 6



frame 4



frame 7



frame 5

tona una preghiera: il globo luminoso (fr. 1), trasparente figurazione eucaristica, trasfigura poi in sole reale al graduale comparire del colore. Seguono grida, richiami e canti di lavoro appena accennati, rumori dello scavo archeologico (fr. 2), divisi in due gruppi principali: suoni acuti e metallici, e tonfi più sordi, oltre al suono di ruote di legno lontane; a ciò, dopo che padre Merrin è stato chiamato sul luogo della scoperta, si aggiunge il suono del vento, prima lieve, poi, quando la statuetta di Pazuzu è nelle mani del sacerdote, più intenso e impetuoso (fr. 3). Al vento si sovrappone un ronzio sempre più intenso (uno sciame infuriato) nel momento in cui la statuetta viene ripulita dalle incrostazioni e messa a nudo. Ora, in contrasto con il volume precedente, dopo lo stacco di montaggio, sul campo lungo della moschea e della città, cala un improvviso silenzio, appena rotto da rumori in distanza (fr. 4). Nella scena del suk il campo sonoro è dominato da suoni acuti e gravi raggruppati secondo ritmi ternari: si sovrappongono tra loro tamburi, colpi metallici lontani sull'incudine e voci chiasse, disordinate, indistinte; ci si può riferire alla simbologia magico-religiosa, an-

che negativa, della cifra tre nella tradizione iranica, o più facilmente al futuro confronto "a eliminazione" dei tre personaggi (padre Merrin, padre Karras e Regan). Questo motivo è ripreso successivamente dai tre fabbri (fr. 5) uno dei quali abbandona il martello e lascia il ritmo percussivo orfano dei suoi colpi (da ternario a binario); mentre l'artigiano che lavora il legno alle spalle di Merrin, con le sue percussioni sembra dar voce al battito agitato del cuore dell'anziano sacerdote (fr. 6). Su stacco di montaggio segue un nuovo brusco "vuoto" sonoro a contrasto, al museo, increspato appena dal ticchettio indifferente dell'orologio (ritmo binario che riprende, in forma sommessa, quello del suk); l'entrata in scena del male assoluto, metafisico e astorico, metterà a tacere anche quella minima scansione del tempo. Più avanti, al ritorno di Merrin presso lo scavo deserto al tramonto, nel momento in cui l'ombra di Pazuzu si proietta soprannaturalmente sul sacerdote, fanno irruzione ancora una volta il vento impetuoso e quel ronzio penetrante cui avevamo già associato il demone. Seguono rumori di pietre che frano e rotolano, e un ringhiare furente di cani che trasfigura via via in ruggito infernale, e ancora voci deformate cui si sovrappone una sorta di fischio protratto; tutto si perde in lontananza, con un marcato riverbero irreali. Merrin e Pazuzu sembrano fronteggiarsi ad armi pari, e tra loro la figura circolare del sole (di nuovo simbolo, fr. 7) sembra poter proteggere il sacerdote e risolvere lo scontro, perpetuando ancora il motivo della tripolarità. (Sergio Bassetti)

ALIEN (1979)

Regia: Ridley Scott. Suono: Jim Shields

"Nello spazio nessuno può sentirti urlare". La frase di lancio del film non potrebbe illustrare meglio il progetto sonoro di *Alien*. Lo spazio, il cosmo è la casa maledetta dove le forze del Male sprigionano i propri letali poteri. Nei meandri del cosmo, il pianeta in cui la ciurma del Nostromo si imbatte nel mostro è la cantina, dove lo sventurato Kane è vittima della schiusa dell'uovo. La covata, non a caso, si trova nel sottosuolo dell'asteroide, una specie di cantina protetta da fumi. L'astronave Nostromo raffigura gli ambienti comuni: sala da pranzo, studio, laboratorio, corridoi. La navicella di salvataggio su cui Ripley, superstite della strage, abbandona la nave è la camera da letto, dove il mostro prepara l'ultimo agguato. A differenza di *2001*, e contro le leggi fisiche, anche nel vuoto cosmico sibilano effetti sonori. Si capisce: se lo spazio diventa la casa maledetta, i colpi e i soffi gli spettano di diritto. La casa maledetta è così percorsa da suoni organici, d'atmosfera, rimbombi e rumori di fondo. Quando l'alieno è finalmente espulso nel cosmo, Ripley ha certamente liberato la camera da letto, e potrà così andare in ipersono nella navicella di salvataggio. Ma se il cosmo è tuttavia la casa maledetta, in *Alien* non esiste uno spazio esterno verso cui espellere il Male. Il cosmo rimane pur sempre un interno, il castello stregato tana della Bestia, pronta a riesplodere nei sequel 2,3,4. La musica di Jerry Goldsmith è tenuta a volume basso mentre gli effetti sonori vengono alzati in primo piano. La musica fa da supporto ai rumori. I rumori, i suoni non musicali diventano gli strumenti solisti e la colonna musicale funziona da accompagnamento. Il suono non musicale si fa musicale, e viceversa. Assieme all'ospite alieno fecondato dentro la vittima designata, sta nascendo il cinema contemporaneo innestato sulla fecondazione multimediale di tutti i canali percettivi. (Flavio De Bernardinis)



Toro scatenato di Martin Scorsese



Momenti di gloria di Hugh Hudson

TORO SCATENATO (1980)

Regia: Martin Scorsese. Suono: Frank Warner

I titoli di testa di *Toro scatenato* sono espliciti al riguardo: il film ha la struttura del melodramma, arie e recitativi. Le scene di combattimento sono le "arie", le sequenze di vita quotidiana sono il "recitativo". I titoli di testa, come si vede nel *frame* riprodotto, raffigurano un *pentagramma*. Le corde del ring (da sei diventano cinque perché le due centrali si sovrappongono perfettamente) costituiscono le righe, mentre Jake La Motta che si scalda a sinistra è evidentemente la *chiave di violino*. I titoli veri e propri s'iscrivono tra le righe, esattamente come una trascrizione di *note musicali*. La musica di Mascagni nella colonna sonora completa il quadro. Il suono non musicale, a cura di Frank Warner, fa da accompagnamento nei "recitativi" della vita quotidiana, anche se Scorsese si permette in un'occasione un incredibile stacco su sequenze di suono distinte. Mentre Jack e Joey stanno discutendo di Vicky in piscina, la macchina abbandona Pesci e De Niro e panoramica in primo piano sulla ragazza e i suoi accompagnatori: a questo punto le voci dei due protagonisti si allontanano, e vanno in primo piano quelle dei personaggi inquadrati. Ma improvvisamente, sulla stessa panoramica e sui medesimi primi piani il suono abbandona la sincronia con l'immagine e torna al colloquio di Jake e Joey fuori campo. Accade qui il contrario rispetto alle consuetudini cinematografiche che prevedono la continuità nella colonna sonora e lo stacco sulle immagini: Scorsese, invece, mantiene la continuità delle immagini e stacca invece sulla banda suono. La boxe è un fitto *sound montage* di Frank Warner, dove passano versi di animali, sibili di frecce al rallentatore e rumori di aeroplani. Ciascun match è poi puntualmente cadenzato dai "clac" delle macchine fotografiche che sovente raddoppiano i colpi dei pugni (intuizione, ci piace sottolineare, già evidente nell'incontro di pugilato finale ne *I mostri*, di Dino Risi, 1963). Il rapporto fra suono e immagine, marcato nelle scene di boxe, ma non solo, è quello tipico scorsesiano a *elastico*. L'immagine si stira e rallenta mentre il suono rimane costante, talvolta cala il silenzio e l'inquadratura si gela. Siamo al punto di confine preciso tra il *montaggio*, ossia un ritmo segmentato e cadenzato di inquadrature, e il *missaggio*, ossia il mix della banda suono proiettato sull'impasto di immagini. Darren Aronofsky e Paul Thomas Anderson, fra gli altri, sono partiti da qui. (Flavio De Bernardinis)

MOMENTI DI GLORIA (1981)

Regia: Hugh Hudson. Suono: James L. Fields

Un gruppo di atleti si appresta a disputare una gara sui cento metri alle Olimpiadi di Parigi del

1924. L'alto livello di concentrazione e uno stato di coscienza alterato vengono raffigurati, in termini visivi, mediante l'uso del *rallenti*, mentre il sonoro - il vociare della folla, e soprattutto una banda musicale - resta fedele a una dimensione cronologica oggettiva (dunque, in tempo reale). Gli applausi del pubblico gradatamente si "allontanano" con un sensibile effetto di riverberazione e rarefazione, sino ad ammutolire lasciando la ribalta ai suoni astratti della partitura di Vangelis; questa viene affiancata e valorizzata da una enfaticizzazione selettiva dello scalpiccio di passi e del rumore di scavo che gli atleti producono in attesa del via. Poi, appena qualche istante prima che la gara abbia inizio, la musica si attenua sino a scomparire, per lasciare il campo al primo piano sonoro di un battito cardiaco; la figura generatrice di questa soggettiva "organica" non è individuabile, giacché la cinepresa panoramica su tutti gli atleti, senza soffermarsi su alcuno: è dunque quella palpazione è riferibile non a un individuo, ma a tutti indistintamente, quasi si trattasse di un unisono delle loro tensioni e della loro condivisa astrazione dall'ambiente circostante. La detonazione che sigla la partenza ci riporta bruscamente alla realtà, con la folla che grida il suo incitamento, e la rappresentazione della corsa a velocità reale: proprio la "metrica" rapida di queste immagini, che contrastano con il *rallenti* precedente, fa sembrare la gara inverosimilmente fulminea, anti-spettacolare. Poco prima del traguardo, però, ritorna la scansione al rallentatore, ad introdurre la soggettiva del vincitore della gara, che rivive entro di sé in flashback l'intera corsa. Si riparte da una replica del colpo di pistola, ora "dilatato" e amplificato sino a sembrare un'esplosione; tutta la qualità sonora è fortemente riverberata; le immagini sono accompagnate dalle note di Vangelis, mentre il suono della folla viene rimosso. (Sergio Bassetti)

PARIS, TEXAS (1984)

Regia: Wim Wenders. Suono: Jean-Paul Mugel

Paris, Texas è un film quasi emblematico di come l'uso del suono non musicale costruisca una ambientazione programmaticamente realistica. La storia di Travis che, scomparso da anni senza lasciare più traccia di sé, si rimette alla ricerca dei cocci della sua famiglia ormai dispersa, si dipana seguendo le coordinate di una perdita, di una assenza e del tentativo di una ricomposizione. Come spesso in Wenders, è l'esperienza del viaggio, del movimento instancabile verso una meta all'inizio sconosciuta, che fa da contraltare simbolico alla necessità di una definizione individuale. Dopo il campo lunghissimo con cui il film si apre, e prima che il movimento della macchina da presa si concluda sul mezzo primo piano di Travis, un rapace cala veloce e atterra alle sue spalle. Finora, e al di là del

commento musicale sui titoli di testa, nessun complemento audio ha accompagnato le immagini. Col calare del rapace si introduce invece un rumore la cui tipologia si presenta come l'elemento sonoro di maggiore connotazione semantica del film. Nonostante l'assoluta leggerezza del volo e del suo posarsi, ciò che sentiamo nel momento in cui le zampe toccano terra è inequivocabile: qualcosa di animato che conclude, in maniera decisa, il proprio percorso su una roccia o su un suolo arido. D'ora in poi, il cammino di Travis sarà accompagnato dal rumore del suo andare e da espressioni sonore che caratterizzano in continuazione la rottura di uno stato di quiete. Chiudiamo gli occhi e percepiamo con estrema chiarezza i suoi passi e cogliamo che il suo è un percorrere spazi grandi e solitari. Per tutto il film le sonorità extramusicali sono quelle della più banale quotidianità: una porta che si apre, un treno che annuncia il suo sopraggiungere, lo sportello di un frigorifero che sbatte, una bottiglia poggiata su un tavolo, il clangore tipico di una pompa di benzina. Caratteristica essenziale, che concorre a confermare il ruolo primario del suono dentro una chiara estetica del realismo, è lo sbilanciamento spaziale che viene proposto. Ogni volta che un atto produce il suo suono correlato, quest'ultimo è sempre ridondante rispetto all'immagine. Sembra cioè occupare lo spazio del primissimo piano indipendentemente da dove sia collocata la sua origine. In questo consiste un ulteriore elemento di interesse nell'uso del suono in *Paris, Texas*: quando è la voce a diventare la fonte narrativa primaria, tutti gli altri rumori si attutiscono fino quasi a farsi impercettibili o a scomparire completamente. Un esempio per tutti è nella sequenza in cui Travis, in macchina col fratello, comincia il racconto della prima notte d'amore dei loro genitori e del suo concepimento. La sua voce sopravanza tutto il resto. Persino un autoarticolato che li sorpassa è *solamente* un'immagine che scorre via senza il suo necessario - e prevedibile - bagaglio sonoro. Tutto intorno silenzio. Solo un uomo che dice le sue lacerazioni. (Attilio Coco)

OSSOS (1997)

Regia: Pedro Costa. Suono: Henri Maikoff

Sepolcrale e metafilmico, *Ossos* conduce la macchina da presa in un luogo di perdita/perdizione di cui le vibrazioni sonore, clandestine e sporche come la luce diurna o i barlumi di sentimento che possono (potrebbero) trapelare dagli sguardi spenti, sono testimonianza. Il microfono, come l'obiettivo, denunciano ad ogni ripresa la loro posizione liminale (saldano nell'idea di cinema del regista proprio in quanto precaria nella risoluzione estetica) tra il mondo dei vivi (dove la luce è chiara e la pioggia non scroscia e non lascia pozzanghere)

di cui giunge l'incessante ossessivo rimbombo e quello dei *dead man walking*. Il limbo dei condannati da cui i suoni si propagano a cerchi concentrici, trasportati come detriti che il nastro magnetico stacca a viva forza dal nulla. Frasi imposte/rubate a uomini e donne che nulla sanno di cinema (è evidente il diverso 'porgere' di grandissime attrici come Isabel Ruth e Inês de Medeiros). Rumori, tutto sommato rassicuranti nel loro squallore 'universale', di casa e di strada; voci umane vicine e lontane; i vagiti intermittenti e la sospettata quiete di un neonato. In apertura l'acqua lasciata scorrere nel lavello, un colpo di tosse sulla prima sigaretta: è mattino, per Vanda/Clotilde. In chiusura, ancora in cucina, il tonfo di una pentola lasciata cadere e, non era mai successo, Clotilde e Tina si sorridono. Prima di essere inghiottite dalla loro vita: il ventre buio del Bairro das Fontainhas, un vociere indistinto che adesso è in primo piano. Tra questi due 'risvegli' negati un lungo sonno attraversato da clangori e sibili (assordante l'autobus come, nella casa in cui Clotilde lavora come domestica, l'aspirapolvere, appena percettibile la fuoriuscita del gas con cui le donne del film cercano e danno, passivamente perché ce l'hanno dentro di sé, la morte) e parole che, proprio come in un incubo, si ripetono invano senza risposta ("Sono Clotilde, buon giorno", "Non puoi entrare, papà non vuole") e non si congiungono al loro significato. Prove di un realismo 'totale' che si mette in scena e non diventa parte integrante. Persino la musica (dal vivo in un locale da ballo o quella degli Wire che Pedro Costa si concede per coprire un non-dialogo troppo 'invadente') si perde: in *Ossos* ogni suono è un pezzo di silenzio. Nemmeno i passi (e di strada ne percorre tanta il ragazzo senza nome col suo fagotto) si fanno sentire. (Adelina Preziosi)

SALVATE IL SOLDATO RYAN (1998)

Regia: Steven Spielberg. Suono: Gary Rydstrom.
Musica: John Williams Mont.: Michael Kahn

La cura meticolosa del realismo acustico, spinta sino a replicare con puntiglio la 'voce' dei mezzi alleati, o i timbri e le cadenze di tiro caratteristici delle mitragliatrici tedesche MG42, si rende necessaria per uniformare la stilizzazione sonora a quel 'taglio' documentaristico, che il regista intende imprimere alle riprese dello sbarco. La pervasività del tiro tedesco è il *continuum* e la dominante su cui il *sound designer* Gary Rydstrom imbastisce la fonosfera; le detonazioni dell'artiglieria punteggiano esclamativamente ogni momento, il 'suono di sega' delle MG42 e il tintinnio dei bossoli marciano le soggettive di parte avversa, e voci, urla e lamenti di dolore si inseguono senza sosta; il sibilar infinito delle pallottole, i rimbalzi, il cozzare secco delle ogive sulle strutture metalliche, o gli 'schiuffi' che provocano sull'acqua, e l'impatto sordo sui corpi, restituiscono - con l'aiuto di un sonoro *surround* capillarmente distribuito - l'impatto di orrore, smarrimento e panico rassegnato di quanti vissero in prima persona quella mattanza crudele. A creare una temporanea interruzione del *continuum* sonoro, necessaria per una più efficace ripresa successiva, vengono disseminate tre soggettive, la prima di titolarità incerta (soggettiva 'vuota'), le altre attribuibili al 'punto di ascolto' di Tom Hanks. La prima è funzionale all'idea di vulnerabilità collettiva: vi vengono mostrati soldati che annegano, trapassati da pallottole che sibilano anche sotto il pelo dell'acqua (fr. 1); l'emersione della cinepresa è accompagnata dal riproporsi di quella tavolozza di voci dell'orrore che la differente densità del li-

quido aveva mascherato (fr. 2). La seconda e terza soggettiva sono innescate da due consecutivi shock da esplosione (fr. 3) cui l'ufficiale soccombe: i suoni attorno a lui si fanno remoti e filtrati, su tutto domina un sordo ruggito mentre le immagini scivolano in una dimensione onirica (fr. 4). Poi, introdotto da un sibilo che aumenta gradualmente d'intensità, il senso dell'udito ritorna alla pienezza delle sue funzioni. (Sergio Bassetti)

LUNEDÌ MATTINA (2002)

Regia: Otar Iosseliani. Suono: Jérôme Thiault.
Mont. suono: Valérie Deloof

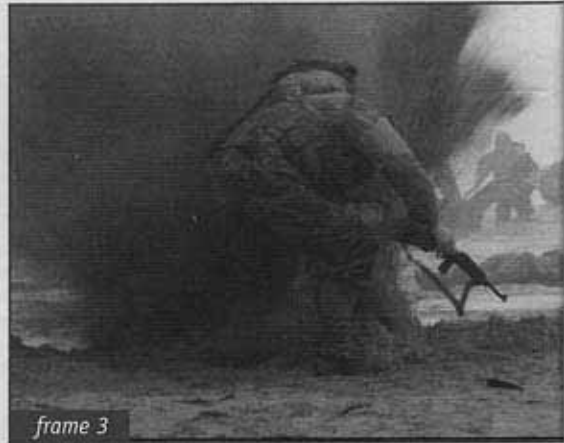
Sequenza, pressoché iniziale, della fabbrica. Ogni gesto non è che l'intorno inerte, vibratorio delle cose urtate nel mondo amministrato. Iosseliani ostende fonicamente che ogni porzione segmentaria di lavoro è risibile e il prodotto finale, qualitativamente, non può esserle molto distante. Tinnendo-scampanello di un elevatore a forche la cui comparsa in sequenza non ha altro scopo che l'appercezione della faccia, sotto il casco, stolidamente indaffarata del conducente; i lombi in mini di una segretaria spingono inavvertitamente nella parete un allarme a pressione con il caratteristico flop floscio dei congegni a inserimento manuale; sul *cut* si libera in lontananza una sirena *à la Varèse* sovrappiatta dal microfonato sibilo di una gomma d'acqua seppellita nella rena; in ansia Vincent e gli altri si gettano in solistico, gracchiante-ottavato, avviamiento, suonando in attrito circolare i volantini di una conduttura; operai fanno rimbalzare in carriola su dislivelli un bidet che si esibisce quindi in anesatti contraccolpi sottovuoto di bordo; una cieca che un sorvegliante nasconde nel camice libera quella bella partenza accartocciata del nylon con decrescendo in sussurro bruciato; Vincent espone la maglietta a uno sfiato di turbina, di phonante espansione e, rimproverato, si allontana con un montacarichi di ridicola piccolezza ma che sfodera un ruotinato gricchiante; Vincent esercita l'ossidrica su un tubolare passamano di una sopraelevata di 1m. sotto sguardi severi, ossidrica che ha però una sua soave classicità nel suo conosciutissimo rombo a pulviscolo. La musicistica solistica (contrabbando agli stolti come aneddotica) va a immergersi nello sfondo totale che mima l'attività complessiva della fabbrica, muro sonoro di grancassa ovviamente cupo, vivacizzato da suoni più acuti e più sgranati, lacerato cellularmente dal riverbero-loop degli *speakers*, in variazione anamorfica, o scomposto percettivamente da certi attacchi d'avviamento di motori a elica, che prima esplodono a singulto scrosciato quindi si immobilizzano in *vrombissement* continuo e indistinguibile. Niente a che fare con il virtuosismo armonico di *tuer à gags* proprio di un Tati, si cerca qualcosa di più scabro, quasi un'ebbrezza rassegnata e scorevole che permetta di sopravvivere al dominio oggettuale. Forse un Berio alle prese con un soggetto di Luigi Nono, sicuramente catarifranta parodia di *Deserto rosso*, immensamente più inquietante nella sua crepuscolarità puntiforme. Esempio il termine scena (prima della fuga veneziana) con il dettaglio di tre bocchettoni d'acqua a getto dissimile e rugginato che si tacciano simultaneamente nel ronzo triste delle cinque della sera. (Paolo Spaziani)



frame 1



frame 2



frame 3



frame 4